

A representação artística de corpos vulneráveis durante a Ditadura Militar em “Celas - 21”, de Lara de Lemos, e “Situação T/T1”, de Artur Barrio

The artistic representation of vulnerable bodies during the Military Dictatorship in “Celas - 21”, by Lara Lemos, and “Situação T/T1”, by Artur Barrio

Gustavo Oliveira dos Santos
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

1999.gustavo.o.s@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-8017-5963>

RESUMO

Este artigo objetiva analisar se e como o poema “Celas - 21”, de Lara de Lemos, e a arte-performance “Situação T/T1”, de Artur Barrio, compartilham o intuito de representar a corporeidade de sujeitos subalternizados e subversivos oprimidos pela ditadura militar brasileira (1964-1985) e, desse modo, promover o engajamento político a partir de processos de experimentação artística. A metodologia utilizada é o levantamento bibliográfico de, dentre outros textos, Bezerra (2004), Gagnebin (2006), Chagas (2017), Custódio (2021) e Alves et al. (2022). Conclui-se que as duas produções dialogam entre si por representarem corpos vulneráveis, seja por miserabilidade ou por resistência política, interligarem a memória individual do artista a uma luta política e por rejeitarem uma produção artística apartada de responsabilidades éticas.

Palavras-chave: literatura; artes visuais; corporeidade; subalternização; ditadura.

ABSTRACT

This article aims to analyze whether and how the poem “Celas - 21”, by Lara de Lemos, and the art-performance “Situação T/T1”, by Artur Barrio, share the intention of representing the corporeality of subalternized and subversive subjects oppressed by Brazilian military dictatorship (1964-1985) and, in that way, promote political engagement through processes of artistic experimentation. The methodology used is the bibliographical survey of, among other works, Bezerra (2004), Gagnebin (2006), Chagas (2017), Custódio (2021) and Alves et al. (2022). It is concluded that the two productions dialogue with each other because they represent vulnerable bodies, whether due to poverty or political resistance, linking the artist’s individual memory to a political struggle and rejecting an artistic production separated from ethical responsibilities.

Keywords: Literature; Visual arts; Corporality; Subalternization; Dictatorship.

INTRODUÇÃO

A modernidade, período iniciado com a emergência das Grandes Navegações europeias e de seus projetos de colonização para pilhar matérias-primas e criar novos mercados consumidores, provoca também, no Ocidente, um processo de desencantamento perante a crença na coesão comunitária (Shinn, 2008, p. 45). Em seu lugar, emerge-se um individualismo, que, sob um discurso pautado nos ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade, como os veiculados, por exemplo, pela Revolução Francesa, oculta uma gênese burguesa que visa padronizar, monitorar e disciplinar esse mesmo sujeito (Shinn, 2008, p. 46), torná-lo “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação”.

Esse centramento, porém, não visa o seu próprio benefício. Como o corpo que abriga essas mesmas capacidades é regido por condições e instituições resultantes de processos de performatividade social que privilegiam a classe dominante (Butler, 2015, p. 58), sua força de trabalho e os progressos científicos e artísticos dela decorrentes são arregimentados em larga escala (Shinn, 2008, p. 47) para coadunar-se somente com os esforços de manutenção dessa mesma estrutura hegemônica.

Isso posto, concordamos com Butler quando afirma que “o corpo é um fenômeno social” (Butler, 2015, p. 57), uma entidade permanentemente exposta e, portanto, vulnerável ao mundo externo” (Butler, 2015, p. 58), porque ela promove uma ruptura com essa concepção modernista que tem como ideal um corpo masculino ocidental intelectual, capaz de representar científica e artisticamente essa falsa universalidade da natureza humana. Essa ruptura, porém, traz consequências para os sistemas de significação artísticos. Formas e objetos de pinturas, esculturas, poemas e romances, antes considerados ideologicamente neutros, passam a ser vistos como carregados de ideias e conceitos que, para o benefício da classe dominante ou das classes dominadas, não estão desvinculados do contexto sociocultural em que as intervenções criativas dos quais se originam estão permeadas (Custódio, 2021, p. 9).

Por adotarmos essa mesma posição cética ao pressuposto de uma valoração igualitária a todas as produções artísticas em uma sociedade capitalista tardia, concebemos que os corpos responsáveis por desenvolvê-los não são distintos socialmente por sua morfologia, pela limitação de sua extensão, como sugeriria uma posição pautada

em um essencialismo biológico, mas pelos marcadores sociais da diferença (Butler, 2015, p. 84), como classe social, gênero, raça, orientação sexual, descendência de povos colonizados, resistência à ideologia burguesa, bem como outras formas de tornar um corpo minorizado, passível de marginalização e até mesmo violência para provocar o seu epistemicídio, bem como servir de lição moralizante ao restante da população das represálias a que estão sujeitos os indivíduos subversivos, que não cooperam com a ordem vigente.

Consoante Prado Júnior (1994), a classe dominante assim reage, deslocando a ordem democrático-burguesa em direção ao autoritarismo estatal, por sentir-se ameaçada pelas crises do sistema capitalista. Porém, em casos como o do golpe brasileiro (1964-1985), a burguesia não mantém a vigência de um projeto de poder tão violento por mais de duas décadas sem também introjetar no cidadão (Custódio, 2021, p. 22) a imposição de “fascistizar-se”, de, imbuído de uma personalidade autoritária, ver a classe trabalhadora, que luta por uma sociedade sem exploração de sua força de trabalho, como merecedora de repressão dentro do espaço cívico. Não por acaso, a parcela conservadora, majoritária, da Igreja Católica, órgãos de imprensa e forças do empresariado atuaram para que o regime não se constituísse “apenas” como uma ditadura militar, mas como uma ditadura civil-militar, isto é, sustentada não apenas pelo Estado, como também pela própria população.

Por isso, é, sobretudo, em momentos de grande repressão política que se mostra pertinente, ao trabalho criativo, o conceito de Agamben de arte contemporânea como arte não apenas composta por um passado irremovível, mas também transportadora de um embrião de novas possibilidades de construção de um imaginário contra-hegemônico (Agamben apud. Alves et al., 2022, p. 235), visionária de uma experimentação artística pautada no engajamento político.

Por serem obras que carregam esse intuito de criar espectadores de obras artísticas emancipados (Alves et al., 2022, p. 242), propomo-nos, neste artigo, a fazer uma análise comparativa da arte-performance “Troupas ensanguentadas” (nome inventado pelo público para “Situação T/T1”), do luso-brasileiro Arthur Barrio, e do poema “Celas - 21”, parte do livro *Inventário do medo* (1997), da portoalegrense Lara de Lemos.

Nosso objetivo é analisar se e como as produções de Lemos e Barrio, apesar de pertencentes a sistemas de significação diversos - artes visuais e literatura - possuem um

mesmo intuito de representar a corporeidade de sujeitos subalternizados e subversivos e, desse modo, promover o engajamento político de sujeitos oprimidos a partir de seus processos de experimentação artística.

Utilizaremos, neste trabalho, a metodologia de levantamento bibliográfico, considerando, dentre outros trabalhos, Bezerra (2004), Gagnebin (2006), Shinn (2008), Said (2011), Butler (2015), Chagas (2017), Custódio (2021) e Alves et al. (2022).

APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE “CELAS - 21”, DE LARA DE LEMOS

Na década de 70, a poeta Lara de Lemos conciliava sua carreira jornalística - marcada por passagens em periódicos diversos, como *Correio do Povo*, *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa* e *Zero Hora* (Lemos, 2009, p. 1) - com a participação como literata em um grupo de escritores, junto com a também jornalista Ana Arruda. Embora os artistas de seu coletivo não vocalizassem em público sua oposição ao regime, suas produções criativas apontavam para ideias discordantes do *status quo* remanescente de uma modernidade autoritária, o que provocou uma resposta repressora dos agentes policiais por meio da tentativa de silenciamento de suas vozes na forma de prisão de todos eles (Lemos apud. Pavani, 2009, p. 27). Com sua prisão, em uma abordagem em que os agentes repressores colocaram-lhe, conforme a própria Lara de Lemos explica em entrevista, “com um capuz no rosto” e empurraram-na “escada abaixo” (Lemos, 2009, p. 1), a poeta foi forçada a interromper seu trabalho de comunicadora.

Soma-se a esse trauma que, na primeira de suas duas prisões, seus dois filhos foram presos e, segundo a própria Lara (Lemos, 2009, p. 6), o seu filho mais novo só não ficou tanto tempo preso quanto o mais velho porque tinha apenas dezessete anos, o que mostra que o regime não a respeitou nem como mulher, nem como mãe, papel que a sociedade conservadora costuma defender como sendo o destino natural e sagrado do gênero feminino.

Com todos esses traumas, a autora, porém, não se deixou silenciar e, após a prisão, conseguiu transformar a dor resultante, que lhe trouxe até mesmo pesadelos com a possibilidade de seus filhos serem maltratados (Lemos, 2009, p. 6), em uma escrita catártica (Reis, 2022, p. 135), da qual resultou, dentre outros trabalhos, *Inventário do*

Medo (1997), obra que vincula a sua experiência individual à memória coletiva dos anos de chumbo.

A palavra “inventário”, que, segundo o Dicionário Michaelis (2023), dá ideia de registro e relação, é apropriada para intitular o livro, pois sua escrita é organizada a fim de corresponder a uma sequência de eventos vividos por Lemos, indo desde a “Invasão do Domicílio” (o que corresponde ao capítulo inicial) e passando pelo “Tempo de Inquisição” (o segundo capítulo, cujo nome, por si só, alude à instrumentalização da religião cristã em prol da fascistização da esfera pública), além de contemplar as “Celas” (terceiro capítulo, que trata de um espaço que, por si só, representa a privação da liberdade humana seja em um contexto autoritário, ou mesmo com a vigência da chamada democracia burguesa) e, por fim, as “Reminiscências” (última parte, que versa, de forma mais focalizada, sobre as memórias vinculadas à dor sofrida).

Em “Celas”, todos os vinte e quatro poemas são assim nomeados, porém acrescentados de um hífen e números de 1 (um) a 24 (vinte e quatro); sendo assim, “Celas - 21” é o vigésimo primeiro poema desse capítulo.

Eram corpos de trevas e lonjuras
cobertos de brasas e feridas.
Pelas noites sombrias eles choravam,
pela manhã cinzenta adormeciam.

Eram corpos doridos que sofriam,
sem repouso, sem calma, sem estima.
Descalços, nus, pele encardida,
olhos que olhavam sem retina.

Lamentos de homens soterrados
em negros cativeiros,
sem o pão e o lume necessários.

Comparsas no medo, desolados
presentiam, em pátios silenciosos,
os próximos passos imprecisos
(Lemos, 1997, p. 47).

Conforme observa Bezerra (2004), o poema “Celas - 21”, escrito em forma de soneto, é o único do livro de Lemos com versos de, em média, dez sílabas (podendo haver versos com oito ou nove), enquanto os dos outros vinte e três textos líricos tendem a ser mais curtos, compreendendo um limite de quatro a sete sílabas.

Predominantemente descritivo, é um trabalho de rememoração, isto é, em que o eu lírico, “em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado [...], àquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (Gagnebin, 2006, p. 55). Em outras palavras, busca-se resistir a uma política de esquecimento (Bezerra, 2004, p. 86) imposta pela classe dominante às massas com relação às humilhações e torturas sofridas pelos presos políticos do golpe militar.

Já no primeiro verso, presenciamos um imaginário pautado na instrumentalização da religião católica como aparelho ideológico de Estado, uma vez que, quando o eu lírico chama de corpos das vítimas de “corpos de trevas”, indica uma percepção que está para além da falta de iluminação (“sem lume”) das celas indicada pelo último verso da terceira estrofe. Isso porque “trevas” alude a uma concepção cristã e conservadora da sociedade de que o comportamento político contestatório dos presos contraria crenças reguladoras da ordem social (Althusser, 1985, p. 90), ou, em outras palavras, é um comportamento pecaminoso. Sendo considerados “corpos de trevas”, esses corpos eram - e ainda são - concebidos como arquétipos do caos e, portanto, inimigos de Deus, contrários ao seu plano de criação (Golin, 2021, p. 8). Não por acaso, nos terceiro e quarto versos, é revelado que, ao contrário do que seria esperado, os presos políticos ficavam acordados à noite chorando, enquanto reservavam o dia para dormir, associando-os novamente ao caos, uma vez que trevas e noite, para a mitologia bíblica, pertencem ao mesmo campo semântico de desarmonia e desequilíbrio (Golin, 2021, p. 8).

Sob essa mesma perspectiva, há também uma quebra da expectativa cristã acerca do tempo nos terceiro e quarto versos do poema. Diferentemente do que ocorre em Salmos 30:5, no qual Davi afirma que “Ao anoitecer, pode vir o choro, / mas a alegria vem pela manhã” (Bíblia, 1997, p. 797), a manhã dos presos políticos não é alegre, mas “cinzenta” (quarto verso), “cor”, segundo a psicóloga Eva Heller, “de todas as adversidades que destroem a alegria de viver” (Heller, 2021, p. 102), o que proporciona o vislumbre de uma atmosfera geral de desesperança, condizente com os “olhos que olhavam sem retina” (oitavo verso) dos apenados.

As marcas da violência física provocadas pelos militares se mostram visíveis quando são revelados que os corpos das vítimas estavam “cobertos de brasas e feridas”, segundo verso, ao passo que, nos quinto e sexto versos, “Eram corpos doridos que sofriam, / sem repouso, sem calma, sem estima.”, é-nos revelado que a violência não

termina no momento das torturas, mas prossegue com a dor e os sentimentos de desvalia - tratam-se de corpos “sem estima” e “descalços”, segundo o sexto e o sétimo verso - e impotência - são corpos “nus” (sétimo verso), ou seja, com a sua intimidade exposta, e famintos (“sem o pão”, como diz o último verso da terceira estrofe, isto é, sem condições físicas de traçar um plano de fuga) - perante o aparato repressor que se prolongam após o momento de flagelamento.

Por estarem desaparecidos, oficialmente, esses corpos não possuem identidade. Por isso, são nomeados como homens apenas na terceira estrofe, sem usufruir, no entanto, do privilégio masculino de que goza o homem conformado com o regime. De acordo com o poema, esses homens estão soterrados, isto é, em uma posição de subalternidade, dissonante do que é esperado socialmente por pessoas que performam o gênero masculino.

Outro elemento de subalternização são os espaços em que esses presos estão enclausurados, tendo em vista que lembram “negros cativeiros”, de acordo com o segundo verso da terceira estrofe, dado que não apenas permite traçar uma analogia entre a necropolítica adotada contra os negros - seja no período escravista, como já observado por Bezerra (Bezerra, 2004, p. 90), seja na democracia burguesa - e a desumanização dos presos políticos, mas, por consequência, também reafirma a escolha do eu lírico de chamar os oponentes do regime apenas de “corpos” nas duas primeiras estrofes. Uma vez que a construção sociopolítica da negritude no Brasil foi marcada por um processo de redução de sua subjetividade a um corpo a ser explorado por uma economia agroexportadora e escravista por mais de três séculos, essa experiência dolorosa conversa com a vivência de ter seu corpo torturado por conchamar à revolta da classe trabalhadora perante sua exploração, pois é comum a ambos os casos o estado de subjugação por uma burguesia autoritária, isto é, “que postula o princípio da autoridade para silenciar a liberdade individual” (Oliveira, 2013, p. 40).

Em “pressentiam, em pátios silenciosos, / os próximos passos imprecisos”, os dois versos finais, é-nos revelado que os corpos das vítimas, consoante Butler (2015) novamente, não pertencem a elas próprias, pois elas não controlam o tempo e o espaço em que estão encerradas (Butler, 2015, p. 85), mas o próprio Estado.

APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE “SITUAÇÃO T/T1”, DE ARTUR BARRIO

Outra expressão artística questionadora do *status quo* da época foi “Touças ensanguentadas” (nome inventado pelo público para “Situação T/T1”), de Artur Barrio, artista luso-brasileiro que, em 19 e 20 de abril de 1970, apresentou a obra na mostra belorizontina “Do corpo à terra”, evento patrocinado pelo governo de Minas Gerais e pela empresa Hidrominas. O Ato Institucional nº 5, que postulava em seu quinto artigo “proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política” (Brasil, 1968, s. p.), já estava em vigor desde dezembro de 1968, e, por isso, uma arte marcada por uma confluência de experimentação artística e engajamento político, como a da mostra, contrariava fortemente os interesses de um poder pautado pela censura prévia de qualquer manifestação criativa que pusesse em xeque seus valores reacionários, como a sacralização da propriedade privada, o familismo e o fundamentalismo católico.

Imagem 1: “Touças ensanguentadas” (“Situação T/T1”)



Fonte: Vicente de Mello¹.

¹ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4066/trouxa>>. Acesso em: 8 out. 2023.

Imagem 2: Belorizontinos se escandalizam com as “Troupas ensanguentadas” (“Situação T/T1”), lançadas no Rio Arrudas



Fonte: Fábio Nunes².

Nesse contexto persecutório, revelou-se acertada a estratégia de Barrio de fazer seus questionamentos políticos ao espectador de forma implícita, isto é, não conclamando o espectador de sua obra a uma conscientização da barbárie social a partir de palavras vocalizadas (que poderiam até comprometê-lo posteriormente), mas a partir de conceitos e ideias expressos por objetos, as tais trouxas, que recheadas por materiais que carregam uma ideia de miserabilidade – representado pelo barro, pela espuma de borracha, pelo pano, pelas cordas, pelas facas, pelos sacos e pelo cinzel –, mas também de violência - representado pelo sangue, pela carne e pelos ossos (Chagas, 2017, p. 137), as duas alternativas, respectivamente, a quem não é absorvido pelo sistema e a quem, além de não lhe servir, é uma ameaça à sua permanência no poder (os pobres, as minorias sociais, os guerrilheiros políticos, teólogos da libertação, artistas, intelectuais etc.).

Além disso, as trouxas, na Imagem 2, atuam como uma interdição de um cotidiano permeado por uma concepção pré-definida de que um objeto artístico deve pertencer apenas ao espaço museológico, como se esse espaço estivesse integralmente desconectado desse mesmo cotidiano. Mais aprofundadamente, perturba o senso comum a ideia de que trouxas preenchidas com objetos costumeiramente associados à pobreza e

² Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/As-trouxas-ensanguentadas-de-Artur-Barrio>>. Acesso em: 8 out. 2023.

jogadas em um rio distante do centro da cidade não esgotam o seu significado em si mesmas, mas aludam a uma concepção disruptiva de arte e provoquem no espectador de “Situação T/T1” o sentimento de ser espectador de ser uma obra de arte sem ter ciência disso, possivelmente por não ser de seu conhecimento que a arte possa reivindicar um mundo em comum (Tassinari apud. Alves *et al.*, 2001, p. 237), o mundo em que é construída a própria vida cotidiana. Trata-se, assim, de uma resignificação da relação entre arte e vida (Tassinari apud. Alves *et al.*, 2001, p. 245).

DIÁLOGOS ENTRE “CELAS - 21”, DE LARA DE LEMOS E “SITUAÇÃO T/T1”, DE ARTUR BARRIO

Em vista do exposto, é possível concluir que tanto o poema “Celas - 21” quanto “Trouxas ensanguentadas”, apesar de pertencentes a sistemas de significação diversos - artes visuais e literatura - apresentam um intuito comum de representar a corporeidade de sujeitos subalternizados e subversivos e, desse modo, promover o engajamento político de sujeitos oprimidos a partir de seus processos de experimentação artística.

Ambos têm como referência corpos que não são bem quistos pelo poder vigente e, por consequência, pela sociedade que é gestada pelos aparelhos ideológicos do Estado burguês. Ao passo que, no poema, estamos tratando de corpos desaparecidos - porque foram forçados a “desaparecer” por serem considerados influências ameaçadoras à manutenção do *status quo* -, “Situação T/T1”, embora não contemple uma vivência do próprio Barrio de ter sido torturado (como ocorre com Lemos), também reflete sua memória de corpos que sofreram violências políticas, banalizadas por uma sociedade tendenciosamente reacionária. Assim, em ambos os casos, ocorre uma interligação de memória individual com luta coletiva, o que dialoga com a perspectiva pós-moderna que entende o corpo vulnerável de um sujeito não como um ente autossuficiente, mas como um cruzamento de forças externas (Ginzburg, 2008, p. 3), o que inclui tanto aquelas que o oprimem quanto aquelas que, pela interseccionalidade de vivências traumáticas, incentivam-no a continuar a resistir. Desse modo, ambos conseguem dimensionar, cada qual em seu respectivo sistema de significação, ao seu leitor ou espectador o quanto seu próprio corpo, porque estará sempre exposto, é também vulnerável às violências provocadas pelas estruturas de poder (Butler, 2015, p. 85), ciosas do retorno às narrativas totalizantes modernistas.

Os artistas, ainda, adotam o mesmo entendimento de que ceder a esse mesmo discurso moderno, que defende uma suposta neutralidade artística perante a barbárie social, é reafirmar tais estruturas e, por conseguinte, ajudar a perpetuar os mecanismos de opressão vigentes sobre quem luta contra a injustiça social e a sofre. Por isso, parafraseando Oliveira (2016), a estratégia de Lemos e Barrio de transformação do real factual (que compreende o espaço da prisão, no primeiro caso, ou do corpo e dos pertences cobertos do sangue derramado em decorrência de uma tortura, na segunda situação) em real artístico, seja na forma de poema ou de performance, vincula a esfera estética à ética e desvela uma conotação política da concepção social do que é feio e repulsivo, justamente por denunciar sua hipocrisia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresenta, como conclusão principal, que tanto o poema de Lara Lemos quanto a arte-performance possuem um mesmo intuito de representar a corporeidade de sujeitos subalternizados e subversivos e, desse modo, promover o engajamento político de sujeitos oprimidos a partir de seus processos de experimentação artística.

Os artistas transmitem a sua mensagem de sustentação a um projeto de educação de leitores e espectadores para a emancipação ético-estética de formas diversas. A mais evidente delas é tendo como referência corpos que não são bem quistos pelo Estado burguês: enquanto, no poema de Lemos, os presos políticos são descritos, nas duas primeiras estrofes, como corpos, a performance de Barrio traz também elementos constituintes de corpos em situação de miserabilidade - como carne, sangue e ossos - ou de pertences a eles associados - como barro, espuma de borracha, pano, cordas, facas, sacos e cinzel.

O segundo expediente é interligar a memória individual do artista acerca do período dos anos de chumbo a uma luta coletiva por uma sociedade mais igualitária e menos violenta, que seja capaz de agregar o próprio leitor ou espectador.

Por fim, há a resistência ao princípio moderno que postula uma suposta neutralidade artística, desvinculada de responsabilidades éticas, porque está subordinada às estruturas de poder hegemônicas e ciosas da manutenção de sua hegemonia.

Isso posto, consideramos que este artigo contribui com o fortalecimento de uma perspectiva pós-moderna e contra-hegemônica da crítica da produção artística advinda de diferentes sistemas de significação, mas com um entendimento comum de que o plano estético também é político.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução de: Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ALVES, Lucas de Oliveira et al. Arte contemporânea na cidade: Tensionamentos e estranhamentos na obra “trouxas ensanguentadas”, de Artur Barrio. *Psicologia Política*, v. 22, n. 53, 2022, p. 232-245.

BEZERRA, Kátia da Costa. Lara de Lemos: o tenso rememorar da ditadura militar no Brasil. *Graphos*, João Pessoa, v. 6, n. 2/1, 2004, p. 85-94.

BÍBLIA, A. T. Salmos. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova; Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997, p. 773-911.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução de: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

CHAGAS, Tamara Silva. Situação T/T1, de Artur Barrio, e a arte-guerrilha conforme Frederico Morais. *ARTis ON*, Lisboa, n. 5, 2017, p. 134-142.

CUSTÓDIO, Jacqueline. A poética da carne dilacerada em Trouxas Ensanguentadas. *História Em Revista*, Pelotas, v. 27/1, 2021, p. 10-27.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 49-57.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 51-59.

GOLIN, Luana Martins. A Bíblia como Literatura. *Revista Caminhando*, São Paulo, v. 26, jan./dez. 2021, p. 1-17.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução de: Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Olhares, 2021.

INVENTÁRIO. In: MICHAELIS, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/invent%C3%A1rio/>>. Acesso em: 03/10/2023.

LEMOS, Lara de. *Entrevista com Lara de Lemos*. Entrevista concedida a Cinara Ferreira Pavani, Porto Alegre, 14 jan. 2009.

LEMOS, Lara de. *Inventário do medo*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

NUNES, Fábio. As “trouxas ensanguentadas” de Artur Barrio. *Esquerda Diário*, Vale do Paraíba, s. p., 21 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/As-trouxas-ensanguentadas-de-Artur-Barrio>>. Acesso em: 8 out. 2023.

OLIVEIRA, Évila Ferreira de. Protocolos de representação do espaço prisional na escrita de resistência de Charlotte Delbo e Lara de Lemos. *Revista TOPUS*, Uberaba, v. 2, n. 1, p. 34-51, jan./jul. 2016.

PAVANI, Cinara Ferreira. A memória dos anos de chumbo em *Inventário do Medo*, de Lara de Lemos. *Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 5, 2009, p. 27-42.

PRADO JÚNIOR, Caio. “Cuadernos y Correspondencia [manuscritos inéditos]”. In: MARTINS-FONTES, Yuri (org.). *Caio Prado: Historia y Filosofía*. Rosário (Argentina): Editorial Último Recurso / Ed. Núcleo Práxis-USP, 2020.

MELLO, Vicente de. Trouxa. *Itaú Cultural*, São Paulo, 1969. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4066/trouxa>>. Acesso em: 8 out. 2023.

REIS, Bruna Santiago dos. *A escrita poética de Lara de Lemos: entre poéticas e recepções*. 2022. 251 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SHINN, Terry. Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 43-81, 2008.

Recebido em: 24/10/2023

Aceito em: 04/11/2023

Gustavo Oliveira dos Santos: Mestrando em Letras, com concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES/CAPES), sob a orientação do Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares.